



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Un espace pour entendre

Autour de deux installations sonores et vidéo de Vincent Lacoste

Romain Piana



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1248>

DOI : 10.4000/skenographie.1248

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 187-199

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Romain Piana, « Un espace pour entendre », *Skén&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1248>

Presses universitaires de Franche-Comté

UN ESPACE POUR ENTENDRE

AUTOUR DE DEUX INSTALLATIONS SONORES ET VIDÉO DE VINCENT LACOSTE

ROMAIN PIANA

« J'essaie de faire un théâtre qui soit essentiellement sonore »
Vincent Lacoste

Installé depuis 2001 en pays de Caux, près de Dieppe, où il a créé le Centre de Recherche Théâtrale Le Relais, lieu d'accueil et de résidence dont il assure la direction artistique¹, Vincent Lacoste développe une œuvre singulière et rare, œuvre de résistance pourrait-on dire, creusant patiemment un sillon à l'écart des modes et des tendances, tout en maintenant un dialogue intime et fécond avec des œuvres modernes ou contemporaines — plasticiens, auteurs, poètes, dramaturges — qui l'accompagnent. Les travaux qu'il développe avec sa compagnie, le Groupe Expir, prennent des formes variées — théâtre, lectures, propositions chorégraphiques — et engagent des interprètes de différents horizons : des comédiens et des danseurs, mais aussi des amateurs rencontrés à travers l'action culturelle, depuis les collégiens et lycéens jusqu'aux personnes en situation de handicap, aux résidents de maisons de retraite et aux publics incarcérés. Ses spectacles parcourent des univers divers, du conte philosophique de Supervielle

¹ Situé au Catelier, en Seine-Maritime, le Relais a accueilli, depuis sa création, une centaine de projets en résidence, hébergeant des compagnies de théâtre ou de danse, mais aussi des musiciens ou des auteurs. Outre sa mission première de résidence de création, le lieu propose aussi des présentations de travaux, généralement issus des résidences, et développe de nombreuses actions culturelles locales.

(*L'Inconnue de la Seine, spectacle jeune public mêlant conte et mouvement dansé*, 2007) à *la comedia espagnole* (*À outrage secret, vengeance secrète de Calderón*, 2002), des pièces en un acte de Pirandello (*Je rêvais (peut-être...)*), *La fleur à la bouche*, *À la sortie*, 2012) à *l'essai chorégraphique* (*Les Corps mous, performance dansée*, 2014). Ils se fondent pourtant le plus souvent sur des textes (Dostoïevski, Beckett, Bond, *Albertine Sarrazin...*) qui donnent à entendre l'épreuve de la vie et la confrontation avec l'isolement ou la mort. Au-delà de leurs thématiques, ces spectacles développent une approche commune qui ne cesse de s'approfondir. Très sensible à la présence et à l'énergie du comédien, vecteur d'une transmission d'un texte, et dont l'expérience centrale serait celle de la lecture dans toutes les résonances du terme, y compris les plus corporelles, le travail de Vincent Lacoste tend à la construction d'un espace de rencontre et d'écoute, où s'expérimenterait une forme concrète, lucide et sans fard, de la conscience de l'être au monde. Œuvre exigeante en ce qu'elle requiert disponibilité et ouverture à l'autre, proche parfois de l'expérience religieuse dans le sens d'une ouverture spirituelle et d'une empathie — non compassionnelle — pour la souffrance et les états d'écart, son geste artistique se fonde fréquemment sur un acte d'exposition dans lequel le spectateur se voit offrir la possibilité — qui peut être bouleversante —, d'un face à face, médiatisé par l'écriture et par le dispositif théâtral, avec des figures humaines singulières, souvent fragiles.

Très tôt marqué par l'écriture de Samuel Beckett et son expérience de la dissociation des corps et des voix (*Comédie et autres dramaticules*, 1997), Vincent Lacoste privilégie des textes ou des matériaux où s'interroge l'énigme des êtres, plus que ne se construit une fiction intersubjective. Poème, roman, texte dramatique au sens strict, voire création sans texte (*Histoires de rien, spectacle avec les résidents en situation de handicap de l'APEI de Dieppe*, 2013, *Les Corps mous*, 2014), le récit de vie ou l'exposition diffractée de soi — hors toute exhibition psychologique — en constituent souvent le noyau dramaturgique. La confrontation, la mise en regard, la pluralité des points de vue, une constante esthétique, sous la forme notamment du montage en diptyque ou en triptyque : le capitaine Kopeïkine de Gogol y précède *Albertine Sarrazin* (Gogol/Sarrazin : *Histoire du Capitaine Kopeïkine et lettres d'amour*, 2005), la tragédie de *Shylock* ouvre sur *La Nuit* juste avant les forêts (*Impromptu à Venise*, 1998), *Comédie est prolongée par* *Fragments de théâtre 2 et Berceuse* (*Comédie et autres dramaticules*, 1997), tout comme *L'Impromptu d'Ohio met en perspective Cette fois de Beckett* (2013-2014).

Le retour à Beckett que représente ce dernier diptyque est aussi retour à un travail sur la voix enregistrée. Dans Cette fois, de même que dans Berceuse, un personnage seul (interprété par William Mingau-Darlin) écoute sa propre voix racontant, à la troisième personne, le récit fragmenté de sa vie. Dans le processus de création de Berceuse en 1997, l'enregistrement s'était effectué après un long temps de répétitions. Cette fois procède d'un nouveau processus-de travail, enclenché en 2012 par la collaboration avec le compositeur sonore Christophe Séchet, dans lequel la question du son est première. Le spectacle fait par ailleurs suite à la création de deux installations sonores et vidéo saisissantes, à partir de textes de Charles Juliet (Lambeaux) et de Sylvia Plath (« Tulipes », tiré du recueil Ariel comme le poème « Dame Lazare » qui donne son titre à l'installation). Dans ces deux créations, la diffusion de la voix enregistrée, polyphonique et diffractée, s'insère dans un espace immersif qui accueille la projection sur écran, dans une scénographie minimale. Présentées alternativement dans des lieux d'exposition ou dans des lieux théâtraux², les deux propositions relèvent du dispositif muséal en ce que le spectateur y est libre de la durée de son face-à-face avec l'œuvre, diffusée en continu, qu'il peut découvrir comme quitter à tout moment. Elles ne s'en rapprochent pas moins de l'expérience théâtrale par la forte présence du récit, la concentration sur une figure, et la spatialisation de la représentation.

Lambeaux³ est basé sur la première partie du texte de Charles Juliet, récit dépouillé et fragmentaire, à la deuxième personne, de la vie d'une jeune femme — la mère de l'auteur, prisonnière de l'étroitesse d'esprit d'un monde rural dont elle n'aura pas la force de s'échapper, et qui mourra dans un hôpital psychiatrique, victime de l'extermination par la faim des malades internés en cours sous le régime de Vichy. Plusieurs étapes décisives rythment son parcours — comme la découverte des livres ou la rencontre amoureuse avec un jeune tuberculeux —, qui, à chaque fois, prend une bifurcation l'enfermant progressivement dans la voie d'un renoncement ou d'une

² *Lambeaux*, créé au Relais en décembre 2011, a été présenté à Commédiamuse (Espace Ronde, Petit-Couronne), à la Chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly, et au Vent de Lève ! (Paris, décembre 2013). *Dame Lazare*, enregistré au cours d'une résidence artistique à l'IMEC, Abbaye d'Ardenne (Caen), a été créé au 6000, jachère artistique et culturelle (proche de Bernay), et présenté en août et septembre 2014 à l'Abbaye de Grestain. Les deux installations seront accueillies au Château de la Roche-Guyon en juillet et août 2015.

³ Texte de Charles Juliet mis en voix par Vincent Lacoste, création sonore de Christophe Séchet, film vidéo de Julien Chollat-Namy.

révolte, et menant jusqu'à la dépression et l'internement. Les spectateurs de l'installation pénètrent dans un espace délimité en son fond par un écran sur lequel est projeté un paysage de campagne, mêlant champs et couronne de forêt, filmé au début du crépuscule, dans un très lent mouvement panoramique aller et retour. L'image, pleine de grain, de clair-obscur et d'effet d'ombres, est comme voilée, troublée ; s'y impriment les traces d'un muret, des lézardes à peine perceptibles, et la forme vaguement blanche d'un matelas. Le récit est diffusé, de manière assez lointaine, par des enceintes situées dans l'espace ; sur les bancs à leur disposition, les spectateurs peuvent se saisir de casques, où le son est nettement plus audible. Entre les bancs et l'écran, quelques matériaux de construction délimitent un espace qu'on pourrait qualifier de scénique ou de plastique. L'enregistrement vocal — découpé en plusieurs prises, comme des lambeaux — alterne divers registres, la voix de Vincent Lacoste passant de l'intimité au récit presque clinique, avec des prises de son plus ou moins rapprochées ; la bande inclut des moments de blancs, de réverbération et de bruitage, organisés selon un principe cyclique. Dans la deuxième partie de l'enregistrement — qui suit la mort du jeune homme tuberculeux —, un décalage s'opère dans la voix : à certains moments, les prises se superposent, ou sont diffusées par deux sources différentes, avec un léger décalage. La dimension paisible de la première partie fait place à des discordances et des dissonances. L'expérience proposée favorise, à la faveur notamment des moments de silence, la contemplation et l'écoute méditative, dans une temporalité régulière proche des grands cycles naturels. S'impose également, à d'autres moments, le saisissement du récit, dont le cheminement apparemment aléatoire laisse surgir progressivement les implacables lignes de force, accusant le fossé qui se creuse entre la figure que l'œuvre tente de faire exister — enfin — comme sujet, et le monde froid et distant dans lequel sa singularité est promise à l'ignorance, à la perte et à l'oubli.

Avec Dame Lazare⁴, le dispositif frontal est abandonné et le spectateur se retrouve dans un espace plus éclaté, où il est invité à trouver — ou à varier — sa place. Quelques chaises, réparties çà et là selon différents angles, offrent plusieurs points de vue et d'écoute possibles ; elles voisinent avec quelques meubles d'hôpital et trois vases remplis de tulipes rouge vif. Trois draps légers, suspendus sur les côtés de

⁴ Installation sonore et vidéo d'après « Tulipes » de Sylvia Plath (trad. Valérie Rouzeau), avec Claudie Decultis. Conception de Vincent Lacoste, vidéos d'Elsa Bacle, création sonore de Christophe Séchet, maquillage de Dany Vasseur, collaboration technique de Jacques Bouault.

l'installation, accueillent trois flux vidéos, sortes d'écrans flottants ondulant légèrement au gré du souffle créé par des ventilateurs. S'y impriment, selon un tempo là encore cyclique, les images de Claudie Decultis, allongée ou assise sur un lit à la couverture de bure, ou un gros plan de sa main et de son avant-bras, balafre d'une large cicatrice. Alternant mouvement – notamment quand la comédienne se lève et disparaît du champ – et fixité – souvent l'image se fige sur un des écrans –, la vidéo d'Elsa Bacle entre en résonance avec la bande sonore de Christophe Séchet, elle aussi traitée sur un mode cyclique. Le poème enregistré par Claudie Decultis, « Tulipes », relate l'expérience d'abandon et de paix ressentie sur un lit d'hôpital, après une intervention, quand le bruit du monde et le va-et-vient des soignants paraissent assez lointains pour que les agressions de la vie – malgré tout présentes via le bouquet de tulipes offert par des proches – laissent du repos au sujet momentanément abstrait de l'existence sociale. Écrit par Sylvia Plath quelques semaines avant sa mort par suicide à trente et un ans, il fait pendant à un texte beaucoup plus brutal, « Dame Lazare », qui évoque les diverses tentatives de suicide de l'auteur, et ses « résurrections » successives. L'image, dans l'installation, travaille ces motifs de façon insistante, aussi bien dans leur concrétude physique que dans les références spirituelles et religieuses qu'ils évoquent : le maquillage de Claudie Decultis, visage tuméfié et stigmates d'entaille sur l'avant-bras, renvoie directement au corps meurtri qui s'est fait violence ; gisant, relevé, disparaissant au milieu des voiles, ce corps est aussi pris dans un souffle. Bruit de la respiration de la comédienne, calme de sa voix s'échappant des haut-parleurs environnants, effleurement des flux des ventilateurs, Dame Lazare interroge et rend perceptible, au-delà même de la tragique destinée de Sylvia Plath, l'énigme de la présence et de la disparition.

Comment en es-tu arrivé à l'installation sonore et vidéo ?

Je mène un travail de lectures publiques, depuis plusieurs années. Je saisis dès que je le peux des occasions pour faire entendre des textes, de poésie surtout, en les partageant avec un public. Quand j'ai lu *Lambeaux* de Charles Juliet, la lecture à voix haute, à cause de la nature de l'écriture, m'est apparue moins forte que l'expérience de la lecture silencieuse. Avec Christophe Séchet, que j'ai rencontré à ce moment-là, nous avons envisagé un projet d'enregistrement, pour tenter de retrouver la spécificité de cette expérience de lecture silencieuse. Nous avons d'abord travaillé l'enregistrement ; puis

quelques mois plus tard, s'est posée la question de savoir où et comment faire écouter cette matière sonore. J'étais très attiré par des installations purement sonores – j'aime beaucoup, par exemple, le travail de Dominique Petitgand –, mais il m'a semblé que ce texte avait besoin d'autre chose que d'un espace aussi pur, aussi abstrait, et qu'il fallait, en quelque sorte, entrer dans l'image.

Comment le projet s'est-il développé ?

Lambeaux est l'adresse d'un homme, d'une voix, à une femme absente, la mère de l'auteur, qui est morte. Où s'adresse-t-on à un mort ? Sur une tombe, devant un corps, ou bien dans son for intérieur, à n'importe quel moment de sa vie. La création de l'installation a été déclenchée par la volonté de construire un espace où cette voix serait perceptible, audible au bon endroit d'écoute. Je me suis en partie inspiré de l'atelier de Francis Bacon, exposé à Dublin. Il rassemble une masse d'objets accumulés par strates, autour desquels on peut circuler et qu'on peut voir à travers des fenêtres. Il m'a semblé qu'un espace semblable d'atelier, lieu de fabrication de l'artiste, avec les traces qu'il donne à voir, pouvait contribuer à ce que la voix s'imprime mentalement, sans présence physique. L'espace a donc été d'abord une scénographie, une installation plastique très simple – un lit, un oreiller, des matériaux de construction. Puis le désir est venu d'ajouter une grande image, qui apporterait du mouvement tout en faisant éprouver autre chose : la permanence de la nature. L'espace rural constitue à la fois un enfermement et un refuge pour cette femme évoquée par le texte. Face à la beauté de la nature, son aspect cyclique, son jaillissement de surprises, elle vit sa vie en artiste. D'où la rencontre avec cet homme artiste (l'auteur) qui voit en elle l'artiste (sa mère).

La vidéo ne fait donc pas partie, ici, de l'impulsion initiale. Peut-on dire alors que « l'installation sonore et vidéo » n'est pas un concept, mais une logique ?

Oui. C'est un travail d'abord sonore, suivi par la conception d'un espace approprié à l'écoute de cette proposition sonore. Dans le cas de *Lambeaux*, le

processus a été long. La vidéo a été proposée à une cinéaste, sans que cela aboutisse réellement ; finalement, un soir, j'ai pris une caméra et suis parti seul filmer dans la nature. Les images ont ensuite été projetées, transformées – avec l'aide d'un deuxième cinéaste, Julien Chollat-Namy –, pour aboutir à une vidéo qui a beaucoup stratifié la première prise. C'est donc toute une série de gestes, ce n'est pas du tout « je veux à la fois l'image et le son ». Je veux le son, et ensuite, sachant que je ne suis pas aveugle, et que donc je vais voir ou regarder quelque chose, un espace, se pose la question de ce je devrais voir pour que l'expérience proposée au niveau sonore tienne encore la route. Voilà le processus, autant pour *Lambeaux* que pour *Dame Lazare*. On a peu à peu quitté l'idée de la représentation pour la construction d'un espace purement dédié à l'écoute, et l'observation. Mais construire un tel espace d'écoute, c'est le propre du théâtre, je crois.

Pour toi, le théâtre est un art de l'écoute ?

Je suis convaincu – tout comme Christophe Séchet – que l'image sonore peut être plus forte que l'image visuelle. J'essaie de faire un théâtre qui soit essentiellement guidé par le son. La prédominance de l'image visuelle me pose problème. Sa présence constante me choque. N'habitant plus à Paris, c'est incroyable à quel point, quand je m'y rends, je suis agressé par l'omniprésence des images (publicité, slogans, affiches, vitrines...). Le son est, en revanche, une façon totalement autre d'aborder le paysage, l'environnement. Le son est aussi une image. Mentalement, si j'entends, je vois, j'imagine ; je visualise très bien ce dont on me parle. Le théâtre n'a pas besoin de montrer les choses. Le dire suffit. Si la lecture, ou le texte, porte, il suffit de le laisser se développer pour que, peu à peu, des images se créent. Ce sont des images mentales que le spectateur-auditeur produit lui-même. J'aime bien cette activité du spectateur. Beckett a fondé une part importante de son écriture autour de cette notion de l'écoute, de la voix, d'une dissociation de puissances perceptives distinctes. Maeterlinck, aussi... La poésie, en général, l'écriture également, et la musique.

Est-ce que poser ainsi, à rebours d'une certaine iconolâtrie du théâtre actuel, la place de l'écoute, donc de l'écouter, c'est aussi poser la

liberté d'une pensée, d'un regard sur le monde, que trop d'image aurait tendance à faire refluer, voire détruire ?

Oui, totalement. En même temps, on ne peut pas se couper du visuel sur scène. C'est une des leçons de Merce Cunningham, je crois, que de faire cohabiter deux réalités différentes, visuelle et sonore. On ne peut souvent pas, par exemple, faire abstraction d'un arrière-plan sonore qui raconte qu'on est dans une ville. Je suis dans un monde, qui me parvient, forcément. Je ne cherche pas à limiter à tout prix une fonction sensorielle. Il s'agit bien de théâtre, donc de choses visibles, ou rendues visibles. Mais qui dit image ne dit pas uniquement perception par l'œil : l'œil perçoit, l'oreille perçoit et il y a des liens entre les divers sens. Bresson parle de cela aussi. Si on limite l'afflux d'informations visuelles, je crois qu'on ouvre des zones propices à la réflexion, à quelque chose qui se passe derrière le bruit du monde. Je tends l'oreille à des voix silencieuses, à d'autres façons de voir. Je cherche une écoute qui s'éloigne de la saturation sensorielle permanente. De plus en plus, je cherche à créer des espaces qui permettent de se rapprocher de ces paroles — celles des auteurs, des écrivains, des poètes — qui réussissent à trouver des mots pour dire le monde d'une façon autre, et qui demandent qu'on se pose un temps pour les entendre et les percevoir.

Dans les deux installations, l'espace environnant créé par l'image se caractérise par une sorte de permanence. À l'image du mur lézardé qu'on retrouve dans les deux vidéos, les films comportent des traces, comme des stigmates matériels, signe d'une temporalité longue. Comme s'il y avait une durée de l'espace, et que les trajets singuliers que racontent les textes et qui s'exposent étaient mis en perspective, posés devant quelque chose de plus grand qu'eux.

Pendant les longues phases d'écoute, avant la construction scénique, pour poser mon regard quelque part, je regarde souvent par la fenêtre. Ce que j'y vois — le paysage, le ciel, le cycle de la nature, tous ces mouvements qui renvoient à une permanence — est favorable à l'écoute des textes. Pour chacune des installations, j'ai essayé de trouver des images vues à travers une fenêtre. Cette idée de la fenêtre, de la personne à la fenêtre, m'inspire beaucoup. Un texte, c'est une ouverture. Je suis dans un espace et je vois à

travers, je passe un seuil. La voix vient de l'intérieur et l'extérieur m'arrive autrement. L'image, du coup, dans ces installations, ne vient pas se coller au son. Elle vient comme à travers une fenêtre, en quelque sorte. J'écoute depuis un espace, d'où je vois quelque chose, tout en entendant, autre chose peut-être.

Le travail sur la spatialisation du son est-il lié à cette nécessité de décorrélation ou de multiplication des sources et des points de vue ?

Avec Christophe Séchet, nous sommes d'accord sur le fait que le son ne devrait pas coller à ce qui se passe. Christophe aime beaucoup les avant-gardes américaines, notamment John Cage et son travail avec Merce Cunningham, chez qui la décorrélation entre l'écriture du corps dansant et la musique est centrale. Dans les deux installations, le principe choisi est que le son soit un événement situé dans un certain espace, mais que d'autres espaces, plus lointains s'y ajoutent, qui ouvrent comme un champ de profondeur plus large. De même, chaque son est diffusé d'une manière spécifique pour permettre une pluralité de sensations. Dans *Lambeaux*, notamment, nous avons beaucoup réfléchi sur la question d'où parvient le son. L'auditeur peut chausser un casque et accéder au son plein ; sans casque, il entend la voix, mais relativement déformée. Ces notions de seuils, de voiles, de multiplicité d'espaces, qui font qu'on n'a pas un accès direct à l'objet, sont également présentes dans l'image vidéo : dans *Lambeaux*, comme dans *Dame Lazare*, il y a superposition d'images.

Dans *Cette fois*, on a quelque chose du même ordre au niveau de la diffusion du son. Il y a des haut-parleurs, visibles, et un traitement sonore particulier.

Trois enceintes diffusent le texte de Beckett enregistré par William Mingau-Darlin, qui comporte trois récits fragmentés qui s'entrecroisent. Chacun des récits est diffusé par une enceinte spécifique, ce qui produit une sorte de cycle ternaire autour du visage de l'acteur qui écoute. Il y a quelques effets de filtre et de disparité de son, mais nous avons essayé de ne pas perturber la spontanéité de l'enregistrement. Les différences de matière sonore existaient dès le départ, dans la voix du comédien (rythme, texture,

couleur), et trouvaient leur origine dans matière même des textes, qui varie selon les trois moments de la vie du personnage de Beckett.

Tu emploies souvent, dans ton travail avec les acteurs, aussi bien pour caractériser le corps que la voix, le terme de « déposition ». Peux-tu éclairer cette idée ?

La déposition, pour moi, est une notion importante à divers niveaux. Il y a d'abord la thématique même de la déposition en tant que motif religieux et pictural. La déposition de croix est une façon bien particulière d'éprouver le poids, le corps du Christ qui descend de la croix, et la manière dont on accompagne très souvent sa descente vers le sol. Il y a à la fois une sensation de poids et de support. L'acteur central, le Christ, est à la fois pesant et porté. Ce double mouvement, celui de la descente portée, est essentiel. On le trouve autant dans l'art sacré que dans d'autres œuvres, dont l'*Enterrement du Comte d'Orgaz* du Greco, par exemple. Jean-Louis Schefer, Louis Marin ont écrit des choses fortes là-dessus. La déposition est pour moi une clé pour essayer de trouver un certain type de présence, ou de façon d'être, en créant un dynamisme dans une situation plutôt statique – comme la mort, le sommeil ou des moments de la vie où le sujet n'est pas agissant. L'acteur qui dépose est en mouvement, de manière infime, vers la position plus stable où il sera posé. La voix aussi peut être déposée : le support, c'est l'air, le souffle. Le marteau frappe la corde – et produit le son du piano – mais il se dépose dans la vibration plus profonde que permet le velours des étouffoirs. Dans l'enregistrement de *Lambeaux*, il me paraissait essentiel que la voix vienne se poser quelque part, ait conscience d'un support.

Dans *Dame Lazare*, le travail de Claudie Decultis, et, plus largement, ce qui est donné à voir, renvoie justement beaucoup à l'iconographie religieuse.

Ce n'était pas forcément le projet de départ. Ce qui m'intéressait dans « Tulipes », le poème qui a été enregistré par Claudie, était qu'il ne renvoie pas à une expérience exceptionnelle, comme la mort et la résurrection de Lazare, mais à quelque chose de plus simple, de plus paisible, vécu par tout un chacun : une expérience hospitalière, un évanouissement, une opération

qui fait qu'un temps, on se sent vraiment livré aux mains des médecins, et qu'on n'est plus en possession complète de soi-même, on abandonne quelque chose de soi. Au contraire de *Dame Lazare*, poème où Sylvia Plath fait clairement état de ses diverses tentatives de suicide et de la manière dont elle en a réchappé, sauf la dernière. L'idée du titre *Dame Lazare* est venue au moment où finalement j'ai senti qu'il était intéressant de construire un triptyque, comme une anatomie possible d'une histoire, par images successives, qui constituait le sous-bassement de *Tulipes*. C'est ce qui a donné une certaine ampleur à l'installation en triptyque. Le thème de la résurrection, et la référence à l'art sacré, sont alors apparus comme des évidences

Il y a le motif du gisant, et celui du stigmaté...

Oui. J'ai pensé par exemple à Grünewald, dans sa vision très forte de la décomposition du corps du Christ, la manière dont la main est traitée dans le gisant du *Christ au tombeau* ; mais également à *La Mort de Marat*, de David. Les stigmates sont aussi la cicatrice réelle, concrète, la volonté de se tailler les veines à un moment donné.

Dans les vidéos projetées dans *Dame Lazare*, le corps de la comédienne, dont on entend la voix diffusée, est central. La présence de la figure est plus palpable. À l'inverse, dans *Lambeaux* – c'est peut-être la différence entre le portrait et le paysage –, l'expérience du spectateur est un appel à la résurrection de la mémoire de la figure absente ; on s'attend parfois à la voir surgir. Comment envisages-tu le rapport au corps dans les deux créations ?

En travaillant sur *Lambeaux*, j'ai essayé de proposer une présence physique compatible avec le son et avec des projections d'images. Mais le texte est tellement mû par un besoin de faire renaître, par la parole, par le récit, quelqu'un qui n'a pas pu, précisément, accéder à son récit, que l'absence est plus forte que l'incarnation directe. À l'inverse, avec Sylvia Plath, on est plongé dans une expérience charnelle, forte. Le corps arrive avec toute sa charge organique, il s'expose au regard. Dans une des séquences, nous avons d'ailleurs travaillé sur le fait d'être violemment exposé. On entend également à un moment la respiration de la comédienne : même le son est organique.

Dans ce moment d'exposition violente, le regard de Claudie Decultis interroge très fortement la place du spectateur qui est resté dans le monde « normal ». Lui aussi aurait pu apporter les tulipes rouges que le texte qualifie d'insupportables, et qui sont physiquement présentes, en tant qu'accessoire, dans l'espace de l'installation. Dans *Lambeaux*, le texte donne à entendre des choses très dures contre la « normalité » d'une société (la France de Vichy, mais pas seulement) qui exclut ce qui n'est pas conforme. Le public est donc dans une position qui oscille entre l'empathie et la confrontation avec ses propres mécanismes d'exclusion.

Dans *Dame Lazare*, au moment où le regard de Claudie Decultis fait face à la caméra, est entendu un son de foule en liesse, traité comme une sorte de vague hystérique, associée à des sons très factices de cocktails. Cette question de l'exposition à l'ensemble d'une société qui va ou non recevoir la singularité d'un parcours est au centre de ce que je propose, des questions qui se posent dans le travail. Elle est essentielle chez Charles Juliet qui raconte la frustration d'une émancipation impossible, cause principale de la trajectoire de cette femme. Or l'émancipation est précisément la rencontre avec un public, qui va donner vie à une histoire, ou à un récit, à un artiste, à quelqu'un.

Dans l'expérience d'écoute que tu proposes, il semble qu'on ait souvent affaire à des présences singulières, des altérités, un peu à côté, un peu à l'écart. C'est très frappant dans les deux installations mais aussi dans tes deux récents spectacles. *Histoires de rien* est cette bouleversante rencontre entre des personnes handicapées et d'autres personnes valides qui les accompagnent ; dans *Cette fois*, le « sujet » du récit est un homme à l'écart. Par ailleurs tu mènes au Relais des expériences avec des publics, en quelque sorte, à l'écart – en prison, dans les maisons de retraite. Y a-t-il une continuité entre ces expériences ? se nourrissent-elles les unes les autres ? est-ce cela, la place de l'art ou de l'écriture, offrir une écoute à ces « autres », pour qu'ils accèdent à leur récit ?

Pour moi, oui. Découvrir, dans cette posture de l'écoute, des existences, comprendre la diversité de ces existences, de l'existence – puisque nous-mêmes ne sommes pas figés dans un état unique – fait partie de ma recherche. Dès l'origine, la fondation du Relais correspondait au désir de se

déplacer dans un espace autre, non saturé, un espace de respiration, éloigné de zones urbaines où les énergies circulent différemment. Ensuite, avec le temps et l'élargissement du projet, plusieurs travaux se sont dirigés vers qui est là, qui est disponible. Il y a eu alors la rencontre avec des personnes fragiles, auxquelles on devient très sensible : la découverte de possibilités de vies plus cachées, plus secrètes. L'expérience a commencé par un travail en prison, très tôt, en 2002 ou 2003. C'était la rencontre de personnes qui entretiennent un rapport très singulier à la parole, un besoin de se dire, extrêmement puissant et vital. L'absolue nécessité de la poésie en prison m'a sidéré. Lire Racine en prison, c'est possible, avec des gens qui n'ont pas lu Racine de leur vie, certainement, mais qui ressentent, tout d'un coup, une attraction vers un certain type de parole qui condense, concentre. Cette rencontre, initiatique je dirais, je la poursuis différemment avec beaucoup d'autres personnes. Elles renouvellent mon rapport à l'écriture. Parfois la recherche d'un langage s'élargit à d'autres formes, qui peuvent ne plus être textuelles, mais corporelles, physiques. C'est le cas en particulier avec les personnes en situation de handicap mental, qui pour beaucoup ont peu l'usage de la parole. Il s'agit alors d'être à l'écoute d'un langage corporel en train de se découvrir, de s'affiner, de s'inventer.